

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

FERNANDA BAPTISTA RIBEIRO

**JOGOS POLÍTICOS, LÁGRIMAS REAIS: UM EXAME DO CINEMA POLONÊS E
DO DOCUMENTÁRIO DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI**

Juiz de Fora

2018

Fernanda Baptista Ribeiro

**Jogos políticos, lágrimas reais: um exame do cinema polonês e do documentário de
Krzysztof Kieslowski**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito
para a obtenção do título de bacharel em Cinema e
Audiovisual.

Orientação: Prof. Sérgio José Puccini Soares

Juiz de Fora

2018

**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO
EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

Aos 17 dias do mês de julho do ano de 2018, às 14:00 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a) Fernanda Baptista Ribeiro, matrícula 200966062B, tendo como título Jogos políticos, lágrimas reais: um exame do cinema polonês e do documentário de Krzystof Kieslowski.

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Sérgio J. Puccini Soares, orientador(a), (Doutor, UFJF)

Professor(a) Alessandra Souza Melett Brum, examinador(a), (Doutor, UFJF)

Professor(a) Luis Alberto Rocha Melo, examinador(a). (Doutor, UFJF)

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado APROVADO () REPROVADO.

Eu, Sérgio J. Puccini Soares, Professor(a) – Orientador(a), lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.



PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – ORIENTADOR(A)



PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)



PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

AGRADECIMENTOS

Acima de tudo, agradeço a Deus

A meus pais Vânia e Ladislau, minha irmã Luciana, minha Vozinha e à Gigi, por serem a rocha da minha vida

Ao meu amor Ivan, por dividir seu presente e futuro comigo, e por tudo aquilo que não sei colocar em palavras

A todos os meus professores, pela enorme paciência e por tão generosamente compartilharem seus aprendizados – em especial meu orientador Sérgio Puccini e a professora Karla Holanda, com quem esse projeto teve início

Aos colegas de classe, pela inspiração e pelas lições

Aos funcionários da UFJF, em especial ao Eduardo, um amigo querido que com sua paciência infinita me ensinou tanto

A todos os cineastas que colocaram seu coração em sua arte, e assim tocaram o meu também

O caminho que minha vida segue hoje tem um pedaço de todos vocês.

“Meu amor pela Polônia é um pouco como o amor em um casamento de velhos, em que o casal sabe tudo sobre o outro e está um pouco entediado um com o outro, mas quando um deles morre, o outro segue imediatamente.” - Krzysztof Kieslowski

RESUMO

No presente trabalho nos prestamos a realizar uma análise da história do cinema polonês, buscando uma relação entre os acontecimentos políticos do país e seu desenvolvimento cinematográfico. A partir daí, nos concentramos em uma amostra da filmografia do cineasta Krzysztof Kieslowski para averiguar como temas políticos e questões inerentes ao documentário afetaram sua obra.

PALAVAS-CHAVE: Polônia. Documentário. Política. História.

ABSTRACT

In the present study we provide an analysis of the history of Polish cinema, seeking a relationship between the country's political events and its cinematographic development. From there, we focus on a sample of filmmaker Krzysztof Kieslowski's filmography to find out how political issues and issues inherent to the documentary have affected his work.

KEYWORDS: Poland. Documentary. Politics. History.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	08
2. Da história do cinema polonês e sua relação com aspectos políticos nacionais.....	10
3. Discussões acerca do documentário de Krzysztof Kieslowski.....	29
3.1. Do diretor e suas preocupações.....	29
3.2. Molduras históricas.....	31
3.3. O status do documentário.....	35
3.4. Questões éticas.....	38
4. Conclusão.....	44
Referências bibliográficas.....	45
Anexo: filmografia de Krzysztof Kieslowski.....	49

1. Introdução

O documentário sempre foi para mim, mais que um mistério, um medo. Ao realizar um filme deste gênero em minha graduação fui tomada de pavor pela idéia de não realizar um trabalho que fizesse justiça à generosidade dos sujeitos que aceitaram ser filmados por mim. Desde então, passei a observar os documentários que assistia de forma mais cuidadosa, e percebi que precisava me aprofundar mais no seu estudo.

A semente deste trabalho de conclusão de curso surgiu quando, por interesse pessoal nas ficções do cineasta polonês Krzysztof Kieslowski, decidi assistir toda a obra do diretor em ordem cronológica. Qual foi minha surpresa ao descobrir que grande parte de sua vida consistiu na realização de filmes documentários, dos quais a maioria é desconhecida do grande público. Frente à escassez de informações a respeito e a difícil acessibilidade desses filmes, despertou-se em mim o interesse em estudar essas obras através do meu TCC.

Em um primeiro momento foi complexo conseguir entender qual era exatamente o propósito desses filmes: eles tratavam de questões com as quais eu não estava a par, ou então retratavam um mundo que me era muito desconhecido. Logo percebi que não seria possível compreender o papel desses filmes na obra de Kieslowski se eu não pudesse compreender qual o seu papel no grande esquema nacional daquele momento. Antes de estudar qualquer obra polonesa, eu precisava conhecer e buscar entender as motivações e questões do cinema polonês.

Daí surgiu a estrutura desse trabalho: na primeira parte, eu realizei um grande exame acerca da história do cinema do país, buscando relacioná-la com as questões que afetavam a nação em cada momento. Na segunda parte, realizei uma pequena análise das preocupações e posicionamentos de Krzysztof Kieslowski acerca de sua obra documental.

Esse é um trabalho de cunho teórico e histórico, e tem a intenção de funcionar como uma introdução ao cinema polonês e às vicissitudes do trabalho de Kieslowski. Em resumo: é o trabalho que eu gostaria de ter encontrado pronto quando iniciei a pesquisa sobre o assunto por curiosidade própria. A escolha desse tema me permitiu tanto uma descoberta do cinema polonês quanto uma reflexão acerca das questões do documentário que me ocupam. Pouquíssimos estudos acerca do assunto foram publicados no Brasil, e eu espero que minha pesquisa possa ser uma contribuição nessa área.

Escrever sobre a história de um país onde nunca se esteve é tomar uma liberdade terrível. Não me escapou à memória durante a escrita a minha limitação quanto a esse assunto, nem o tanto que ainda tenho a aprender. Espero, no entanto, que minha distância do contexto estudado funcione aqui menos como uma desvantagem e mais como uma oportunidade de uma nova perspectiva.

2. Da história do cinema polonês e sua relação com aspectos políticos nacionais

Iniciar uma discussão acerca do cinema polonês envolve em grande parte tentar compreender a complexidade histórica do país. Ao longo dos séculos, a Polônia foi um país em constante transformação, tanto na política quanto na demarcação de suas fronteiras. Invadida por seus vizinhos, repartida entre impérios e assolada pela guerra, a Polônia foi obrigada a recomeçar do zero inúmeras vezes. Nas palavras de Davies:

Da minha parte, vejo a Polônia como um fenômeno imensamente complexo – tanto a terra, quanto o Estado, a nação, e a cultura: uma comunidade em fluxo constante, eternamente transmutando sua composição, sua visão de si mesmo, e sua *raison d’etre*; em suma, um quebra-cabeças sem uma solução clara.¹ (DAVIES, 2005)

Após séculos de uma história política instável, em 1569, o então Reino da Polônia se uniu ao Grão-Ducado da Lituânia, formando a assim chamada República das Duas Nações². Essa união deu origem a uma “era de ouro”, um período de estabilidade e prosperidade que permitiu à nação expandir suas fronteiras, se tornando uma das maiores entidades políticas da Europa. No século XVII, no entanto, conflitos dinásticos surgem, seguidos de uma série de revoltas e invasões que enfraquecem a República. Prússia, Rússia e Áustria iniciam um processo de partição do território polonês efetivado em três estágios³ e, em 1795, a República das Duas Nações oficialmente deixa de existir (DAVIES, 2005). Essa divisão não se limitou apenas à tomada do território, mas também à obliteração da ideia de um Estado polonês:

Dois anos após Rússia, Prússia e Áustria dividirem o país entre si, em 26 de janeiro de 1797 eles assinaram uma convenção contendo um artigo secreto que enfatizava a absoluta “necessidade de abolir tudo o que poderia recordar a existência de um reino polonês em face da aniquilação desta entidade política”. Nesse espírito, os prussos derreteram as joias da coroa polonesas, os austríacos transformaram os palácios reais em quartéis, e os russos pegaram tudo o que conseguiram e levaram, em particular documentos. Todos os três reescreveram a história para dar a impressão de que a Polônia nunca havia sido um estado totalmente soberano, apenas um fim-de-mundo que precisava ser civilizado.⁴ (ZAMOYSKI, 2009)

¹ No original: “*For my part, I see Poland as an immensely complex phenomenon — both land, and state, and nation, and culture: a community in constant flux, forever transmuting its composition, its view of itself, and its raison d’etre: in short, a puzzle with no clear solution.*”

² Também chamada por Comunidade das Duas Nações, Comunidade Polaco-Lituana e Primeira República da Polônia.

³ A primeira partição ocorre em 1773, a segunda em 1793, e a terceira em 1795.

⁴ No original: “*Two years after Russia, Prussia and Austria had divided the country up among themselves, on 26 January 1797 they signed a convention containing a secret article which stressed the absolute ‘necessity of abolishing everything which might recall the existence of a*

A extinção do Estado polonês e a repressão política e cultural que se seguiu causou ampla revolta na população, levando a uma série de insurreições e tentativas de reestabelecer a independência polonesa. Por um breve momento, Napoleão chegou a estabelecer o Ducado de Varsóvia como um Estado polonês, mas logo em seguida o território tornou a ser partilhado. Segundo Prazmowska (2010), o trauma causado por duas derrotas sucessivas nas revoltas de 1830 e de 1863 forçou os nacionalistas poloneses (formados em essência pela aristocracia) a considerar a situação como algo além da simples reinstauração de um Império Polonês. A conclusão à que chegaram foi a de que, para obterem sucesso, seria necessário conseguir amplo suporte entre a população polonesa, incluindo os residentes urbanos e os camponeses. O cenário clamava por mudanças:

A nobreza, apesar de ver a si mesma como a portadora da identidade nacional e a epítome de tudo o que consideravam ser polonês, havia falhado. O debate progrediu da abordagem das iniquidades da servidão para a consideração do impacto mais amplo da industrialização na pobreza, no atraso e na dependência econômica. Assim, a busca pela autodeterminação nacional tornou-se inextricavelmente ligada à visão da modernidade e do progresso econômico.⁵ (PRAZMOWSKA, 2010)

Prússia, Rússia e Áustria viam os territórios poloneses como fronteiras pouco importantes onde não valia a pena fazer investimentos, e esperavam que a sociedade polonesa se adaptasse ao papel de nação conquistada. Como resultado, a grande parte da população era analfabeta, poucas cidades possuíam aquedutos, hospitais, telégrafos ou correios, e lâmpadas elétricas não eram uma realidade (HENDRYKOWSKA, 1992). Essa é a configuração em que a Polônia se encontra em 1895, ano em que surge o cinema⁶.

O advento da sétima arte em território polonês se caracterizou pelo trabalho de inventores pioneiros: o desaparecimento de sua nação e as más condições não abalaram a inventividade e os impulsos modernos dos cidadãos. Ao mesmo tempo em que os irmãos Louis e Auguste Lumière criavam o seu cinematógrafo, inventores de origem polonesa também trabalhavam em seus próprios aparatos. Os irmãos Jan e Józef Popławski colaboraram com

Polish kingdom in face of the performed annihilation of this political body'. In this spirit, the Prussians melted down the Polish crown jewels, the Austrians turned royal palaces into barracks, and the Russians grabbed everything they could lay their hands on and shipped it out, particularly documents. All three rewrote history to give the impression that Poland had never been a fully sovereign state, only a backwater which needed civilizing."

⁵ No original: "The gentry, in spite of seeing themselves as the carriers of the national identity and the epitome of everything they considered to be Polish, had failed. The debate progressed from addressing the iniquities of serfdom to considering the wider impact of industrialization on poverty, backwardness and economic dependence. Thus, the quest for national self-determination became inextricably linked with the vision of modernity and economic progress."

⁶ Utilizamos como convenção o ano de 1895 para datar o surgimento do cinema em função da exibição pública e paga, em 28 de dezembro, do cinematógrafo dos Lumière. Exibições com outros aparatos, no entanto, já haviam sido realizadas, como é o caso do quinetoscópio de Thomas Edison (em abril de 1894) e do bioscópio dos irmãos Max e Emil Skladanowsky (em novembro de 1895). (COSTA, 2006, p. 19)

Piotr Lebedziński na construção de um aparelho que registrava e projetava imagens chamado *zooskop uniwersalny*, com o qual gravaram inúmeras cenas curtas. Em 1896, o cientista Kazimierz Prószyński cria sua câmera, o pleógrafo (HALTOF, 2007, p. 153). No mesmo ano, em 14 de novembro, ocorre a primeira exibição pública de cinema em território polonês, com o cinematógrafo.

Nos anos seguintes, a produção cinematográfica na região se expande. Com o seu pleógrafo, Prószyński realiza em 1902 *Powrót birbanta*⁷, o primeiro filme narrativo de origem polonesa. É fundado em 1909 estúdio Sfinks⁸, que com seu próprio *star system* viria a dominar a indústria cinematográfica polonesa no período pré-guerra (HALTOF, 2007, p. 164). Simultaneamente, via-se o surgimento de adaptações de obras literárias⁹, do cinema iídiche¹⁰ e, principalmente, dos filmes patrióticos.

O estabelecimento do filme patriótico enquanto gênero se deu com o lançamento, em 1908, do filme *Pruska kultura*¹¹. Segundo Haltof (2002, p. 2), o filme retrata o processo de germanização ao qual os poloneses foram submetidos, destacando suas lutas para preservar sua herança nacional e impedir a colonização alemã. O termo “filmes patrióticos” passou então a ser aplicado a filmes que retratavam a luta dos poloneses para preservarem sua língua e sua cultura na ausência de um estado polonês.

O que se pode observar quanto aos hábitos das audiências locais no início do século XX é que estas demonstravam grande preferência por filmes que fizesse referência à sua própria história. Torna-se claro que foi a necessidade de reafirmar a própria cultura diante da ausência de um estado que permitiu o desenvolvimento do cinema polonês da forma como ocorreu – em especial, no caso do documentário.

Segundo Haltof (2007, p. 40), o cinema documentário do início do século XX performou para as audiências polonesas uma importante função educacional e de construção da nação.

⁷ Em inglês, *The Return of a Merry Fellow*. Filme de um plano estrelado por Kazimierz Junosza-Stępowski. (HALTOF, 2007, p. 153). A maior parte dos filmes discutidos nessa seção do trabalho não teve lançamento no Brasil. Iremos então nos referir a estas obras pelo seu título original em polonês e, quando houver, seu título em inglês. Quando possível, esclarecemos o significado do título em português.

⁸ Oficialmente *Towarzystwo Udziałowe Sfinks*, o estúdio fundado por Aleksander Hertz durou até 1936. (HALTOF, 2007, p. 164)

⁹ No início do século XX adaptações literárias de clássicos poloneses se mostraram sucessos de bilheteria. Tais obras ofereciam uma abundância de temas patrióticos e sociais, além de conferir respeitabilidade à sétima arte. (HALTOF, 2007, p. 1)

¹⁰ À época dos primórdios do cinema, o iídiche era o idioma de mais de dez milhões de judeus. Assim, a cultura iídiche se configurava como ampla e complexa, com vasta literatura própria. Com o desenvolvimento do cinema, passaram-se a desenvolver filmes com raízes no teatro judeu do fim do século XIX e início do século XX, que se caracterizava por contos bíblicos, lendas do leste europeu, e costumes populares judeus. Apesar de também ter se desenvolvido na Rússia, Áustria, Alemanha, Tchecoslováquia e Romênia, a Polônia foi o lugar onde o cinema iídiche foi mais expressivo. Tais filmes eram estimados não apenas pela população judaica, mas por indivíduos de diferentes origens em busca do exótico. (HENDRIKOWSKA e HENDRIKOWSKI, 1996)

¹¹ Em português, *Cultura prussa*.

Esses filmes apresentavam imagens de cidades polonesas, registravam a celebração de momentos históricos e cobriam importantes eventos, como as multidões aglomeradas nos funerais de grandes artistas pátrios. Na ausência de um estado, eram as imagens reveladas no documentário que ajudavam a manter vivo o sentimento de nação.

Nesse momento, dois nomes se destacaram: o do já mencionado Kazimierz Prószyński e o de Bolesław Matuszewski. Considerado o pioneiro do cinema científico e do documentário na Polônia, Matuszewski foi um fotógrafo e cinegrafista de Varsóvia que trabalhou para os irmãos Lumière em vários países da Europa. Como ressalta Haltof (2007, p. 122), ele estava interessado em filmes primordialmente como testemunhas da história e os considerava como sendo capazes da verdadeira documentação da realidade. Foi responsável ainda por dois dos primeiros tratados sobre cinema¹² e propôs a preservação de filmes em arquivos (chamados “depósitos de cinematografia histórica”) que seriam dedicados à objetividade dos filmes de não-ficção (ABEL, 2012, p. 336).

Em pouco tempo de existência, no entanto, a nascente indústria cinematográfica polonesa sofreria seu primeiro baque: a ocorrência da Primeira Guerra Mundial. Segundo Hendrykowska (1996, p. 384), ao evacuar a cidade de Varsóvia, o exército russo deportou boa parte dos atores que até o momento atendiam às produções locais. Além disso, as companhias de produção no setor austríaco do território polonês foram destruídas, de forma que a única entidade produtora a conseguir continuar funcionando durante a guerra foi a Sfinks.

Em 1918, a Polônia readquire sua independência, dando origem a um período conhecido na história por Segunda República Polonesa. O fim da Primeira Guerra Mundial trouxe a emergência de novos Estados no leste e sudeste europeu, reconfigurando o mapa do continente. Segundo Prazmowska (2010), esse processo teria sido essencialmente resultado de três fatores: o colapso militar dos impérios dominantes, o afrouxamento de seu controle administrativo e político sobre áreas habitadas por grupos nacionais com forte senso de identidade e, por fim, o crescimento da autoconsciência nacional. O reconhecimento da soberania polonesa foi impulsionado ainda pelos Quatorze Pontos determinados pelo presidente americano Woodrow Wilson, documento que apontava objetivos a serem levados em consideração durante as negociações de paz após a Primeira Guerra. O décimo-terceiro ponto da declaração determinava

¹² *Une nouvelle source de l'Histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique) e La photographie animée: ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, publicados em Paris em 1898. (ALBERA, 2012, p. 136)

como propósito uma Polônia autônoma, independente e unida, com acesso irrestrito ao mar (DAVIES, 2005).

Agora independente, a Polônia ainda enfrentaria alguns obstáculos na expansão de seu cinema. Hendrykowska (1996, p. 385) afirma que diferenças administrativas, legais e econômicas entre os diferentes setores previamente dominados pela Rússia, pela Prússia e pela Áustria dificultaram o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional. Dessa forma, no primeiro momento pós-guerra buscava-se mais importar filmes estrangeiros para exibição, enquanto a produção local representava apenas uma pequena porcentagem dos filmes projetados. Quanto aos filmes que de fato chegaram a ser produzidos, pode-se observar que o momento pós independência (e pós Primeira Guerra) foi fértil para o surgimento de mais filmes patrióticos. Estes eram muito promovidos pelo governo e, como ressalta Haltof (2002, p. 11), naquele momento seguiam duas tendências: a de melodrama político e a de reconstrução histórica.

Para o documentário, a restauração do Estado polonês significou o início do processo de criação de novas condições onde o mesmo pudesse se desenvolver. O governo passa a patrocinar filmes que lidem com questões políticas e documentários patrióticos de propaganda. A estatal *Polska Agencja Telegraficzna* (Agência Telegráfica Polonesa) passa a produzir documentários; também o fazem os nascentes pequenos estúdios privados e a *Związek Producentów Filmów Krótkometrażowych* (Associação de Produtores de Curtas-Metragens). Todavia, o documentário nesse momento não vai muito além de representações propagandistas, do folclore retratado de forma pitoresca, e de noticiários políticos (HALTOF, 2007, p. 40). É difícil, entretanto, fazer uma análise mais aprofundada desses filmes, uma vez que sua grande maioria foi perdida durante a Segunda Guerra.

Quanto às ficções produzidas no período entreguerras, elas em breve encarariam uma transformação: a chegada do som. Apesar da primeira exibição de um filme sonoro na Polônia ter acontecido já em setembro de 1929 (no caso, com a película *A Última Canção*¹³), a completa transição da produção e da exibição para o som ainda levaria um tempo a se realizar. A princípio desconfiados com a nova tecnologia, os proprietários de cinema não fizeram a conversão de suas salas imediatamente, enquanto, paralelamente, a ausência de medidas protecionistas fazia com que produções estrangeiras inundassem o mercado. A chegada massiva de filmes de outros

¹³ *The Singing Fool*, filme de 1928, dirigido por Lloyd Bacon.

países não agradou em nada as audiências polonesas, o que criou a necessidade de disfarçar filmes hollywoodianos como produções locais. Para contornar esse problema, filmes estrangeiros passam a ter versões em polonês ou são dublados. Segundo Haltof (2002, p. 24), a falta de temas, contexto e paisagem polonesa leva à sua rejeição pelas audiências locais, o que acaba por criar um nicho para o cinema nacional. Em março de 1930, chega aos cinemas a película *Moralność pani Dulskiej* (*The Morality of Mrs. Dulska*), o primeiro filme sonoro polonês. Ao fim da década, as produções nacionais já apresentavam público quatro vezes maior do que as estrangeiras.

Outro ponto importante nesse momento foi o surgimento do cineclube *Stowarzyszenie Propagandy Filmu Artystycznego* (em português: Associação de Propaganda do Filme Artístico), mais conhecido como START. Fundado em Varsóvia em 1930, o grupo era formado pelos cineastas Aleksander Ford, Wanda Jakubowska, Eugeniusz Cękalski, Jerzy Zarzycki, Stanisław Wohl, pelo historiador Jerzy Toeplitz, entre outros. Seu principal objetivo era a promoção de um cinema artístico através de exposições, palestras e a publicação de artigos, além de, segundo Haltof (2002, p. 37), anunciar sua meta de desacreditar e boicotar filmes que julgavam “produções culturais sem valor”. Sob a influência do cinema soviético, os membros do START acreditavam que “educar” a audiência era a única forma de ter um cinema realmente artístico e de limitar a produção de filmes “mediócras”. O grupo se desintegra em 1935.

A recém conquistada independência polonesa não viria a durar muito. Em setembro de 1939 a Polônia é invadida pela Alemanha nazista, marcando o início da Segunda Guerra Mundial. Dias antes, Alemanha e União Soviética haviam assinado o Pacto Ribbentrop-Molotov, um acordo público de não-agressão entre as duas nações que, secretamente, continha um protocolo no qual ambos concordavam em uma divisão da Polônia que fosse marcada pelos rios Narew, Vístula e San (DAVIES, 2005). Assim, após ser invadida, a Polônia é mais uma vez partilhada, agora em duas zonas: a oeste ocupada pela Alemanha, a leste ocupada pela União Soviética.

Para o cinema, a invasão significou a suspensão imediata de sua produção: nenhum longa-metragem foi filmado na Polônia durante a guerra. As salas de exibição passaram para o controle dos alemães, e a resistência polonesa iniciou uma campanha (sem sucesso) de boicote para desencorajar a população a frequentar os cinemas, assim como passou a punir atores e diretores que colaborassem com os nazistas (HALTOF, 2002, p. 45).

Ao longo de toda a guerra, vários cineastas e atores poloneses foram mortos pela Gestapo ou em campos de concentração. Dos sobreviventes, alguns deixaram o país, enquanto outros lutaram ao lado do Exército Vermelho¹⁴, onde criaram uma unidade de produção cinematográfica chamada *Czołówka*¹⁵, formada por antigos membros do START e com a função de documentar a luta dos soldados poloneses. Liderado por Aleksander Ford, o grupo constituiu o primeiro centro de produção polonês cujo objetivo era realizar documentários e cinejornais (HALTOF, 2007, p. 36). No entanto, a maior parte dos materiais documentais filmados na Polônia nesse momento infelizmente acabou destruída ou desaparecida. Os cineastas que saíram do país, por sua vez, também buscaram apoiar sua nação: alguns acompanharam as tropas polonesas que lutavam no oeste europeu¹⁶, enquanto outros produziram trabalhos de propaganda anti-nazista¹⁷.

Dizer que a Segunda Guerra foi devastadora para a Polônia seria um eufemismo. De todos os países envolvidos no conflito, a Polônia foi o que mais perdeu vidas em proporção à população total: mais de seis milhões de habitantes morreram. Segundo Prazmowska (2010), o primeiro censo pós-guerra revelou que a população do país havia sido reduzida em um quarto em relação ao período pré-guerra, tendo perdido alguns dos membros mais ativos de sua comunidade, como líderes nacionais (incluindo e especialmente membros da resistência), intelectuais e membros do clero.

Com o fim da guerra, a Polônia sofreu consideráveis perdas territoriais, com suas fronteiras sendo movidas em direção oeste. A parte leste do país passou a pertencer à União Soviética enquanto, na fronteira oeste, parte da Alemanha foi anexada à Polónia, forçando a migração de milhares de pessoas. Após a Conferência de Yalta, foi estabelecido um governo comunista no país. Josef Stalin garantiu que o governo seria provisório e que eleições democráticas aconteceriam. Quando estas ocorreram, no entanto, ficou claro que o governo soviético não iria a lugar algum:

A lista de candidatos foi previamente avaliada pelo governo. Dois milhões de eleitores foram retirados do registro por comitês eleitorais controlados pelo governo. Operários foram levados às urnas por seus capatazes e ditos que votassem pelo governo ou perderiam seus empregos. As regras de votação secreta foram ignoradas. A contagem

¹⁴ Em 1941, a Alemanha invade a União Soviética, quebrando definitivamente o pacto Ribbentrop-Molotov de não-agressão. Os soviéticos recorreram então à Polónia por ajuda (DAVIES, 2005)

¹⁵ Também conhecida por *Czołówka Filmowa Wojska Polskiego*.

¹⁶ Entre eles: Michal Waszynski, Konrad Tom, Józef Lejtes, o cinegrafista Seweryn Steinwurzle e o compositor Henryk Wars (HALTOF, 2002, p. 45)

¹⁷ Entre eles: Eugeniusz Cekalski, responsável por uma compilação de filmes de propaganda (HALTOF, 2002, p. 45)

foi organizada exclusivamente por oficiais do governo. O resultado foi uma conclusão inevitável.¹⁸ (DAVIES, 2005)

Dessa forma, a Polônia pós-Segunda Guerra se configurou como um Estado satélite sob a influência da União Soviética, sendo conhecida por República Popular da Polônia. Segundo Haltof (2012, p. 12), isso levou a uma gradual sovietação da vida polonesa e a rejeição de ligações com vida polonesa pré-guerra, considerada burguesa.

Na sequência do genocídio pelo qual havia passado, a Polônia que emergiu após 1945 não era a mesma que havia sido invadida em 1939: um importante aspecto da identidade nacional havia sido perdido e o que antes era um país essencialmente multicultural, havia se tornado agora um monólito étnico e religioso. Quanto ao cinema, o que se seguiu foi a negação das conquistas pré-guerra ao mesmo tempo em que se mitologizava aspectos que se alinhavam à ideologia comunista (HALTOF, 2012, p. 13).

Após o fim da guerra, a única organização produtora de cinema na Polônia era a *Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego*¹⁹. Tratava-se de uma extensão da já mencionada *Czołówka* que, liderada por Aleksander Ford e integrada por outros membros do START, era ligada ao departamento político do exército e tinha como tarefa a documentação de atividades de guerra. Segundo Haltof (2012, p. 13), estas obras tinham frequentemente caráter tendencioso e não confiável. Além disso, o grupo era responsável pela captura de equipamentos e película deixados para trás pelos alemães, além de ter a tarefa de cuidar das salas de cinema sobreviventes.

Em dezembro de 1944, é exibida a primeira edição da *Polska Kronica Filmowa*²⁰, também conhecida como *PKF*. Tratava-se de um cinejornal de aproximadamente dez minutos exibido nos cinemas antes de longas metragens. Segundo Haltof (2007, p. 147) o *PKF* se focava em eventos locais e estrangeiros e geralmente buscava comentar acontecimentos políticos, sociais e culturais.

No ano seguinte, em 13 de novembro, a indústria cinematográfica polonesa é nacionalizada. É estabelecido a *Film Polski*²¹ como a única entidade responsável pela produção,

¹⁸ No original: "The list of candidates was vetted in advance by the government. Two million voters had been struck from the register by government-controlled electoral committees. Factory workers were marched to the polls by their foremen, and told to vote for the government on pain of their jobs. The rules of secret balloting were ignored. The count was organized exclusively by government officials. The result was a foregone conclusion."

¹⁹ Em inglês: *Polish Army Film Unit*

²⁰ Em inglês: *Polish Newsreel*. A primeira edição do cinejornal foi produzida pela *Czołówka*. As edições seguintes são supervisionadas por Jerzy Bossak. (HALTOF, 2007, p. 147)

²¹ Em português: *Filme Polonês*

distribuição e exibição de filmes no país. Tratava-se de um conselho nacional que operava dentro do Ministério de Informação e Propaganda e tinha direção de Aleksander Ford. Com importantes conexões políticas e militares com os líderes comunistas de alto escalão, Ford se tornou a pessoa mais importante na indústria cinematográfica pós-guerra, podendo amalgamar o poder em sua figura e, segundo Haltof (2002, p. 48), comandar a *Film Polski* de forma quase ditatorial.

Nesse primeiro momento pós-guerra, o conteúdo do trabalho documental realizado na Polônia não poderia ser diferente: foi sentida a necessidade de retratar os efeitos da guerra, as perdas humanas e materiais, a dificuldade da vida, e a reconstrução. Já em 1944 Aleksander Ford e Jerzy Bossak se encarregam da produção do documentário *Majdanek - Cmentarzysko Europy*²² (em português: Majdanek - O cemitério da Europa) filmado em julho daquele ano quando da liberação do campo de concentração de Majdanek, o primeiro descoberto pelos Aliados²³. As imagens revelam corpos, fornos crematórios, cercas de arame farpado eletrificadas e pilhas de pertences das vítimas, enquanto paralelamente o testemunho de sobreviventes se justapõe ao de guardas da SS. Haltof (2012, p. 212) afirma que este foi o primeiro filme a revelar a brutalidade dos campos de concentração. Foi, no entanto, tratado com desconfiança no ocidente, onde se suspeitava que as imagens se tratavam de propaganda soviética, e acabou por ser ofuscado pelas imagens feitas posteriormente pelos Aliados quando da liberação dos campos de Bergen-Belsen e Dachau.

Também se viu nesse momento a documentação de julgamentos e execuções de oficiais nazistas nos campos de concentração. Em 1945 a *PKF* exibiu uma edição especial intitulada *Swastyka i szubienica*²⁴ (em português: Suástica e forca) que continha imagens do julgamento dos guardas de Madjanek e da execução pública de seis oficiais do campo. Em 1946, seguiram-se dois filmes do mesmo tipo: *Szubienice w Stutthofie*²⁵ (em português: Forca em Stutthof) e *Greiser przed sądem Rzeczpospolitej*²⁶ (em português: Greiser perante o Tribunal da República). No ano seguinte é exibida ainda uma homenagem ao Levante do Gueto de Varsóvia, intitulada *Rocznica Getta*²⁷ (em português: Aniversário do Gueto). Além das imagens realizadas por seus próprios cinegrafistas, os documentários poloneses desse período também

²² Em inglês: *Majdanek - The cemetery of Europe*

²³ As imagens do filme foram capturadas por operadores de câmera da *Czołowka*, que trabalhavam com equipamento pesado, não confiável e estoque limitado de película. O trabalho realizado por eles foi posteriormente também utilizado em dois filmes soviéticos sobre o campo. (LEMANN-ZAJICEK apud HALTOF, 2012, p. 212).

²⁴ em inglês: *The Swastika and the Gallows*.

²⁵ em inglês: *The Gallows in the Stutthof Concentration Camp*. Dirigido por Aleksander Świdwiński.

²⁶ em inglês: *Greiser before the Polish Court*.

²⁷ em inglês: *The 1947 Ghetto Anniversary*.

se utilizaram de imagens da guerra retiradas de cinejornais alemães, que eram justapostas a imagens da reconstrução de Varsóvia e outras cidades. Entre estes filmes estão *Budujemy Warszawę*²⁸ (1945, em português: Estamos construindo Varsóvia), *Ostatni parteitag w Norymberdze*²⁹ (1946, em português: A última convenção do partido em Nuremberg) e *Suita Warszawska*³⁰ (1946, em português: Suite de Varsóvia).

Nestes primeiros documentários pós-guerra é possível notar uma ênfase no trauma coletivo da experiência do Holocausto, sem destaque especial à questão dos judeus. Essa lacuna, para Haltof (2012, p. 214), é um padrão que se encontra presente também em documentários mais tardios acerca do tema, sendo estes nacionais ou estrangeiros. Para o autor, a característica que torna os documentários poloneses pós-guerra únicos é a clara presença de símbolos nacionais, assim como o uso de símbolos religiosos católicos. Esse tipo de representação, com referências ao heroísmo e martírio poloneses e iconografia católica, viria a se dissipar logo após 1949 com implantação do realismo socialista.

Se a nacionalização da indústria cinematográfica polonesa trouxe vantagens como investimentos do Estado e subsídios permanentes, paralelamente trouxe também o fardo da extrema centralização e da submissão às ordens administrativas e ideológicas do partido comunista. Todo projeto cinematográfico era controlado pelo aparato oficial do partido até que o roteiro fosse aprovado para produção, e antes do lançamento o filme passava ainda por uma inspeção final que avaliava se este correspondia aos ideais vigentes (HENDRYKOWSKI, 1996, p. 635). No período de 1947 a 1956, sob o Stalinismo, esses ideais foram os do realismo socialista. Delineados por Andrei Zhdanov em 1934, foram aplicados na Polônia por Boleslaw Bierut e reafirmados em um congresso de cineastas da cidade de Wisla, onde ficou determinado que se deveria fazer cumprir a aderência ao partido comunista, a representação necessária da luta de classes, a ênfase nas imagens baseadas em classe, a reescrita da história de uma perspectiva marxista e a eliminação da ideologia “reacionária burguesa” (HALTOF, 2002, p. 56). Assim como as outras artes, o cinema se tornou oficialmente um instrumento na luta política, de forma que o estilo pessoal de cada diretor era diminuído uma vez que o verdadeiro autor era o Estado (HALTOF, 2007, p. 171).

²⁸ em inglês: *Warsaw Rebuild*. Dirigido por Stanisław Urbanowicz.

²⁹ em inglês: *The Last Nazi Party Rally in Nuremberg*. Dirigido por Antoni Bohdziewicz.

³⁰ em inglês: *The Warsaw Suite*. Dirigido por Tadeusz Makarczyński.

Dos trinta e quatro longas-metragens feitos na Polônia entre 1947 e 1956, trinta e um seguiam a fórmula do realismo socialista. Os outros três foram *Pokolenie*³¹, de Andrzej Wajda; *Godziny nadziei*, de Jan Rybkowski; e *Blekitny krzyz*, Andrzej Munk, todos de 1955. Estes filmes foram precursores da Escola Polonesa e anunciavam um novo período para o cinema nacional, intrinsecamente ligado àquilo que ficou conhecido como Outubro Polonês.

Em fevereiro de 1956, um amplo debate sobre questões políticas fundamentais havia se espalhado pelo leste europeu após o discurso do líder soviético Nikita Khrushchov em que este denunciava o culto à personalidade de Stálin e condenava os expurgos promovidos pelo mesmo. No mês seguinte, falece o líder polonês Boleslaw Bierut, dando início a um período conturbado no país. Tomava força um movimento pela desestalinização, ao mesmo tempo em que, na Polônia, membros do Partido Comunista buscavam tomar o comando de seus próprios assuntos e não estar sob tão forte controle soviético. Em junho, uma onda de protestos e greve de trabalhadores pedindo “pão e liberdade” na cidade de Poznan levou à morte de setenta e quatro pessoas, evidenciando o tumulto político em que o país se encontrava. Em outubro do mesmo ano, sobe ao poder Władysław Gomułka, levando a tensas negociações com os soviéticos, que por fim viriam a aprovar o novo líder. Para Davies (2001, p. 9) a permanência de Gomułka no poder foi possível pois esse mostrou que os comunistas poloneses podiam cuidar de seus próprios interesses sem supervisão direta de conselheiros russos, e ainda assim se manterem fiéis à União Soviética. O acordo então travado entre os dois países foi de que a Polônia poderia ter um tipo autônomo e nacional de comunismo, em troca de manter a subserviência à União Soviética. Segundo Davies, em função desse acordo:

[...] Gomułka foi autorizado a fazer uma série de concessões estratégicas às demandas populares e a permitir as três características específicas da ordem polonesa - uma Igreja Católica independente, um campesinato livre e um curioso tipo de pluralismo político falso. Em retrospecto, pode-se ver que essas concessões foram planejadas como medidas provisórias que deveriam ser retiradas assim que o PZPR³² se sentisse forte o suficiente para progredir em direção ao modelo mais ortodoxo da sociedade socialista.³³ (DAVIES, 2001, p. 9)

³¹ Em português: Geração

³² Abreviação de *Polska Zjednoczona Partia Robotnicza* (em português: Partido dos Trabalhadores Unidos da Polónia). De 1948 a 1989, o PZPR (formado pela união de duas entidades pré-existentes) foi o partido comunista que governou a Polónia. Uma vez que partidos independentes eram proibidos, o PZPR geralmente era chamado somente de “o partido”. (KEMP-WELCH, 2008, p. 39)

³³ No original: “[...] Gomułka was empowered to make a series of strategic concessions to popular demands and to permit the three specific features of the Polish order—an independent Catholic Church, a free peasantry, and a curious brand of bogus political pluralism. In retrospect, one can see that these concessions were intended as provisional measures which were to be withdrawn as soon as the PZPR felt strong enough to progress towards the more orthodox model of socialist society.”

Dessa forma, Gomułka se estabelece na liderança do país, dando início a um período de desestalinização conhecido como “degelo de Gomułka”, trazendo reformas inicialmente liberais. Esse momento histórico passou a ser conhecido como Outubro Polonês, demarcando uma mudança muito crucial na vida e política do país. Os eventos relativos a esse momento estão intimamente ligados a dois importantes pontos do cinema nacional que discutiremos aqui: a Escola Polonesa e a Série Negra.

O termo Escola Polonesa é geralmente utilizado em referência ao fenômeno da emergência de novos cineastas e de uma nova energia artística e criativa a partir de 1956 até o início da década de 60. Extremamente difíceis de se categorizar, essas obras apresentavam diferentes temáticas, poéticas, estilos e ideologias, causando ainda hoje divergência entre críticos e acadêmicos da área. Em comum, estava o fato que estes filmes foram estimulados pela franca decepção com o período stalinista, a vontade de representar a natureza complexa da realidade, e o desejo de confrontar questões que eram tabus na vida política e cultural polonesas (HALTOF, 2007, p. 148).

As mudanças políticas introduzidas após o Outubro Polonês permitiram que os cineastas se afastassem do modelo do realismo socialista e construíssem filmes baseados na vida como conheciam. Para falar de seu tempo, se voltaram ao passado recente da Polônia, em especial a Segunda Guerra e o período imediatamente após seu fim. Sobre isso, afirma Lubelski:

Fazer filmes sobre o passado recente que é possível de abranger com o pensamento, em vez de abordar a contemporaneidade censurada e, por outro lado, inatingível, e colocar neles toda a emoção atual e selvagem – eis a receita da Escola Polonesa, determinada pelo talento de seus autores e também pelas circunstâncias externas. (LUBELSKI apud REKAWEK, 2010)

Os responsáveis pelo surgimento da Escola Polonesa foram em sua maioria jovens cineastas, graduados pela recém-formada Escola de Cinema de Lodz. Entre eles, o que mais se destacou foi provavelmente Andrzej Wajda, com os filmes *Kanal* (em português: Canal), sobre o Levante de Varsóvia, e *Popiół i diament* (em português: Cinzas e Diamantes), que se passa no último dia da Segunda Guerra e acompanha o dilema moral de um membro do Exército do País³⁴ dividido entre cumprir sua missão e sua vontade de começar uma vida nova. Este último é frequentemente considerado como o clímax da Escola Polonesa. Além de Wajda, destacou-

³⁴Originalmente chamado *Armia Krajowa*, o Exército do País era o exército formado pela resistência polonesa durante a Segunda Guerra. Segundo Rekawek (2010), o ápice de sua atividade foi o Levante de Varsóvia em 1944, que terminou com o seu massacre e a destruição quase completa da cidade.

se também o trabalho dos diretores Andrzej Munk, Wojciech Jerzy Has, Jerzy Kawalerowicz e Kazimierz Kutz. Como estilo, inspiraram-se principalmente no neorealismo italiano, que havia sido proibido na Polônia durante o período do socialismo realista, sendo exibido apenas em sessões secretas na Escola de Cinema.

Durante o período da Escola Polonesa, a busca por um novo tipo de representação não se limitou às ficções. Durante o período de 1955 a 1959, emergiram filmes documentários que buscavam quebrar radicalmente o modo de representação do realismo socialista. Em 1955, o lançamento do filme *Uwaga! Chuligani!* (em português: Cuidado! Hooligans!) se tornou o marco do surgimento desse novo tipo de filmes, que passaram a ser conhecidos pelo nome *Czarna Seria* (em português: Série Negra). Dirigido por Jerzy Hoffman e Edward Skórzewski, *Uwaga! Chuligani!* se utiliza de uma mistura de imagens documentárias e dramatizações para falar das questões da criminalidade jovem e alcoolismo. Com uma narração que introduz o tema e acompanha todo o filme, a obra traz a mente os documentários britânicos da tradição Griersoniana, o que, para Sorensen, pode ser visto como intencional:

O movimento do documentário britânico era bem conhecido e respeitado entre os cineastas poloneses, e a similaridade pode ser vista como um paradoxo pretendido - as condições de vida na Polônia socialista em 1956 não são melhores do que as condições de vida na Grã-Bretanha capitalista em 1935.³⁵ (SORENSEN, 2012, p. 187)

O que se pode observar é que os filmes que compõem a Série Negra representam uma forte ruptura com a imagem oficial do país exigida pelo realismo socialista, uma vez que retratam de forma aberta os problemas sociais e aspectos negativos da vida polonesa, como vandalismo, prostituição, alcoolismo e delinquência juvenil. Sobre o papel destes filmes, Haltof afirma:

No contexto da política polonesa durante a década de 1950, toda tentativa de representar o lado mais sombrio da vida cotidiana se tornava explicitamente um ato político. O vandalismo, por exemplo, não era retratado exclusivamente como um mal social; em vez disso, era apresentado como uma acusação indireta do sistema comunista.³⁶ (HALTOF, 2002, p. 81)

³⁵ No original: “The British documentary movement was well known and respected among Polish filmmakers, and the similarity may be seen as an intended paradox – living conditions in Socialist Poland in 1956 are no better than living conditions in capitalist Britain in 1935.”

³⁶ No original: “In the context of Polish politics during the 1950s, every attempt at representing the darker side of everyday life became explicitly a political act. Hooliganism, for instance, was not portrayed exclusively as a social malady; instead, it was presented as an indirect accusation of the communist system.”

O autor acredita, no entanto, que os documentaristas da Série Negra não foram capazes, principalmente em função da censura, de ir muito além da descrição de problemas sociais óbvios. Para ele, a descrição da realidade desses filmes “[...] *permanece fragmentada e incompleta; espelha mais a luta política dentro do Partido Comunista do que a vida como ela era no final dos anos 50*” (HALTOF, 2004, p. 2). É impossível negar, no entanto, o papel que cumpriram ao representar de forma clara pontos negativos da vida na Polônia, bem como ao indicar condições sociais que os causavam. Além do trabalho de Jerzy Hoffman e Edward Skórczewski, que juntos também realizaram *Dzieci oskarżają* (em português: As crianças acusam)³⁷, destaca-se o trabalho de Kazimierz Karabasz e Władysław Ślesicki, com os filmes *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (em português: Onde o diabo diz boa noite)³⁸ e *Ludzie z pustego obszaru* (em português: Pessoas de lugar nenhum)³⁹; e o de Jerzy Bossak e Jaroslaw Brzozowski em *Warszawa 56* (em português: Varsóvia 56).

Um dos motivos pelo qual esses filmes puderam ser feitos e puderam ter entrado em produção antes mesmo do Outubro Polonês é que o tipo de crítica que eles representavam era encorajado por facções dentro do PZPR que buscavam mudança. Kemp-Welch (apud SORENSSEN, 2012, p. 191) aponta um direcionamento já em 1954 que indicava um período de “desestalinização secreta” e uma ênfase especial na sua expressão no campo cultural. Dessa forma, aponta Sorensen (2012, p. 191), é possível entender como cineastas e a indústria cinematográfica polonesa estiveram na vanguarda dos eventos que levaram ao Outubro Polonês.

Outro fator importante para entender o aparecimento dos filmes da Escola Polonesa e da Série Negra é o surgimento das *zespół filmowy* (em inglês: *film units*/em português: equipe de filmagem). A partir de 1955, foi adotada na Polônia uma estrutura de produção baseada na criação de algumas equipes, sendo que cada uma deveria regularmente desenvolver e apresentar três projetos ao Conselho Nacional de Cinema, dos quais um era aprovado para produção. Após a finalização, os filmes eram mais uma vez avaliados para que fossem distribuídos ou não. Cada *film unit* era composta e comandada por um diretor artístico⁴⁰, um diretor literário⁴¹ e um diretor de produção⁴². Além deles, compunham a equipe outros diretores, roteiristas, diretores de

³⁷ Em inglês: *The Children Accuse* (1956)

³⁸ Em inglês: *Where the Devil Says Good Night* (1957)

³⁹ Em inglês: *People from Nowhere* (1957)

⁴⁰ O diretor artístico era geralmente um cineasta de experiência. Em geral, o caráter da *film unit* era determinado pelos interesses e pela personalidade do diretor que a liderasse (OSTROWSKA, 2012, p. 456).

⁴¹ O diretor literário era geralmente um escritor ou crítico cinematográfico, que deveria supervisionar a produção de roteiros ou manter contatos nos círculos literários a fim de encontrar idéias (OSTROWSKA, 2012, p. 457).

⁴² O diretor de produção era responsável pelo gerenciamento organizacional e financeiro da *film unit*. Ele deveria organizar a produção dos filmes e garantir que elas corresse tranquilamente (OSTROWSKA, 2012, p. 457).

fotografia, diretores de produção, designers de som e produtores, além de recém graduados da Escola de Cinema de Lodz. As *film units* deviam se manter pequenas, chegando no máximo a 40 membros.

Apesar de submissas ao governo, a estrutura formativa das *film units* garantia um certo nível de liberdade. Segundo Ostrowska (2012, p. 458), o pequeno número de membros permitiu que cada *film unit* funcionasse não somente como entidades de produção, mas também como clubes de discussão. Debates e seminários eram organizados com frequência a fim de promover discussões livres sobre temas contemporâneos e explorar idéias para novos filmes. Além disso, apesar da constante ameaça de censura por parte do governo, as *film units* não precisavam se preocupar com rentabilidade nem com apelo comercial.

A principal ligação, no entanto, entre o sistema de *film units* e o surgimento da Escola Polonesa e da Série Negra se encontra na questão financeira. Durante o período socialista na Polônia, uma importante forma de injetar dinheiro no sistema era através da venda de filmes poloneses para distribuidores estrangeiros (OSTROWSKA, 2012, p. 455). Os filmes poloneses que atraíam compradores naquele período eram os que faziam sucesso no circuito de festivais: filmes que mostravam sinais de dissidência ou que podiam ser vistos como exemplos de um novo estilo de direção que emergia do outro lado da cortina de ferro. Dessa forma, segundo Ostrowska (2012, p. 455), o sistema socialista na Polônia paradoxalmente recompensava um sutil nível de dissidência e crítica a si mesmo se este resultasse em prestígio internacional e influxo de moeda forte nos cofres do Estado.

Essa permissão, contudo, só acontecia ocasionalmente, durante os momentos de “degelo” político, o que significa que ela não durou muito. Depois de um primeira leva de reformas, o regime de Gomulka começou a voltar atrás em suas promessas: um período de estagnação econômica e crescimento da censura acompanhavam um líder cada vez mais autoritário. A excitação inicial com a possibilidade de mudança trazida pelo Outubro Polonês se esvaiu e, da mesma forma, não durou o espaço que permitiu o surgimento dos vibrantes e desafiadores filmes da Escola Polonesa.

Considera-se que o fim da Escola Polonesa aconteceu não pela exaustão de seus temas, mas pelos conflitos entre cineastas e o regime, que pretendia recuperar o forte controle sobre a produção cinematográfica que tinha no período pré-Outubro. Segundo Haltof (2002, p. 103), em junho de 1960, uma resolução do Comitê Central do PZPR foi publicada, onde as

autoridades criticavam de forma expressa o “pessimismo” dos filmes poloneses e sua falta de conformidade quanto à linha do partido. Além de impor limites mais restritos, o documento determinava que funcionários do partido e escritores que o apoiassem deviam fazer parte do processo de escrita e aprovação de novos roteiros. Era postulada a necessidade de fazer filmes políticos e educacionais para “construir o socialismo”, assim como a necessidade de importar mais filmes da União Soviética e de outros países do bloco socialista. Essa resolução marcou o fim oficial da Escola Polonesa.

Paralelamente à resolução do partido, outros acontecimentos foram marcantes para os rumos que tomaria o cinema polonês. As mortes trágicas do diretor Andrzej Munk e do astro Zbigniew Cybulski, dois nomes fortemente ligados à Escola Polonesa, contribuíram para que este movimento perdesse força, assim como a partida de Andrzej Wajda para realizar filmes no exterior. A nova geração de cineastas que emergia já não tinha necessariamente as mesmas preocupações políticas que a geração anterior, e em breve alguns dos principais novos nomes também vão embora do país, como Roman Polanski e Jerzy Skolimowski.

Na turbulenta década de 60, ganhou proeminência no partido um general de nome Mieczyslaw Moczar, responsável por liderar um grupo que acreditava que os comunistas poloneses judeus haviam formado um grupo separado dentro do PZPR que se opunha ao nacionalismo polonês (PRAZMOWSKA, 2010, p. 192). Quando Moczar se torna Ministro do Interior, em 1964, inicia-se um período de aberta perseguição antissemita, culminando em 1968, quando protestos estudantis contra a censura e as tentativas do governo de sufocar debates acadêmicos foram violentamente reprimidos. Moczar aproveita a oportunidade para acusar judeus, acadêmicos e estudantes de deslealdade ao Estado polonês. Milhares de judeus fogem ou são expulsos do partido e país, estudantes são presos e universidades passam por verdadeiros expurgos. Segundo Stok (1993, p. XV) isso representou uma grande desilusão com o governo para os estudantes, mas também foi responsável pelo afiamento de sua consciência social e política.

Na virada da década, o tumulto político do país se acentuou. A insatisfação da população com os frequentes racionamentos de comida, os crescentes preços de moradia e os baixos salários explodiu quando Gomulka anunciou aumentos no preço dos alimentos. Trabalhadores entram em greve nas principais cidades e portos e o Comitê Central do PZPR autoriza que a polícia abra fogo sobre as multidões, deixando inúmeros mortos e tantos mais feridos. Segundo Prazmowska (2010, p. 196), ao invés de ver as greves como um sinal do desespero dos

trabalhadores, a posição do partido foi a de retratá-las como tendo sido orquestradas por “elementos criminosos”. Esses eventos, bem como a subsequente revolta da população, significaram a queda de Gomulka do poder, substituído por Edward Gierek, que anula os aumentos de preços e se reúne com os grevistas para garantir que faria seu melhor para lidar com os problemas econômicos.

No cinema, começava a ser possível observar uma “mudança de guarda” geracional: surgiam jovens artistas que, nascidos após a guerra, tiveram como principal evento político em suas vidas os confrontos de 1968, o qual experienciaram enquanto estudantes. Começam a emergir então filmes de tom realista que examinam problemas contemporâneos. Feitos aproximadamente entre 74 e 80, esses filmes foram realizados pelos jovens Krzysztof Kieslowski, Feliks Falk, Agnieszka Holland, Piotr Andrejew e Janusz Kijowski, além dos já estabelecidos Andrzej Wajda e Krzysztof Zanussi, entre outros. Esse grupo passou a ser conhecido por Cinema de Ansiedade Moral, também às vezes chamado de Cinema de Preocupação Moral, Cinema de Inquietude Moral e Cinema da Desconfiança. Segundo Kieslowski:

Esse nome foi inventado por Janusz Kijowski, que era um dos nossos colegas. Acho que ele quis dizer que estávamos ansiosos com a situação moral das pessoas na Polônia. É difícil para mim dizer o que ele tinha em mente. Eu sempre odiei o nome, mas ele funciona.⁴³ (STOK, 1993, p. 41)

Como afirma Haltof (2002, p. 148), o núcleo temático dessas obras se focava num conflito entre o Estado e o indivíduo e examinava o abismo entre postulados progressivos e sua implementação. Devido a censura, esses problemas não podiam ser mencionados abertamente, obrigando os cineastas a encontrarem formas metafóricas de se expressar, mirando nas instituições e seus funcionários para falar de corrupção, problemas sociais e mecanismos de manipulação.

Como não poderia deixar de ser, existem divergências entre críticos a respeito de quais filmes devem ou não ser inclusos nesse grupo, mas no geral as principais obras mencionadas são: *Blizna* (The Scar), *Spokój* (The Calm) e *Amador* (Amator/Camera Buff), de Krzysztof Kieslowski; *Mimetismo* (Barwy ochronne/Camouflage), de Krzysztof Zanussi; *O Homem de*

⁴³ No original: “That name was invented by Janusz Kijowski, who was one of our colleagues. I think he meant that we were anxious about the moral situation of people in Poland. It’s difficult for me to say what he had in mind. I always hated the name, but it works.”

Mármore (Człowiek z marmuru/Man of Marble), de Andrzej Wajda; *Wojzirej* (Top Dog), de Feliks Falk e *Aktorzy prowincjonalni* (Provincial Actors), de Agnieszka Holland.

O início dos anos 80 marca a queda de Gierek de forma muito similar à Gomulka: com a erupção de greves após uma tentativa de aumentar os preços dos alimentos. A crescente insatisfação popular com o governo culminou com a formação do sindicato independente *Solidarność* (em português: Solidariedade). O governo foi forçado a negociar com os grevistas e, quando se chegou a um acordo, os trabalhadores haviam conseguido o reconhecimento do direito de formar sindicatos independentes, o direito de greve e garantias de liberdade de expressão (PRAZMOWSKA, 2010, p. 209).

Haltof (2002, p. 56) aponta que a atmosfera revolucionária e a incerteza sentidas nos anos 80 foram melhor representadas pelo cinema documentário. A principal marca disso seria o filme *Robotnicy '80* (Workers '80), muito popular na época, que fala do nascimento do Solidariedade ao retratar o dia-a-dia dos grevistas envolvidos em negociações e discussões. Apesar do estímulo que o surgimento do Solidariedade representou em termos de criatividade, a infra-estrutura cinematográfica polonesa se encontrava deteriorada.

Em dezembro de 1981 é declarada lei marcial na Polônia. O general Wojciech Jaruzelski é declarado primeiro ministro e o Solidariedade é banido e posteriormente dissolvido por ordem da justiça. Segundo Stok (1993, p. XX), esse evento fez com que a indústria cinematográfica se tornasse praticamente não-existente: películas eram escassas e equipamentos, que eram propriedade do governo, se tornaram inacessíveis. Muitos cineastas acabam optando pelo exílio e muitos filmes que haviam sido produzidos durante o período do Solidariedade são banidos.

A lei marcial é suspensa em 1982, mas a crescente força do Solidariedade e ascensão de Mikhail Gorbachev ao poder na União Soviética indicavam uma onda de mudanças na região. Em 1989, um acordo entre governo e oposição permite a realização de eleições semi-democráticas pela primeira vez desde a Segunda Guerra.

A queda do governo comunista representou para o cinema o fim da censura e das limitações à liberdade de expressão. Foi também, no entanto, o fim da liberdade de realizar filmes sem pressão comercial. O cinema polonês deixa assim de ser tão intrinsecamente ligado aos acontecimentos políticos da nação, passando agora pelo advento de coproduções internacionais e a gradual americanização do mercado (HALTOF, 2007, p. XXXVII).

Maka-Malatynska (2014, p. 164) identifica no documentário contemporâneo local uma relutância em abordar questões políticas e em seguir o que seria a tradição do documentário polonês: um trabalho de natureza artística, de profunda visão humanista do mundo e de sensibilidade ética. É importante lembrar, no entanto, que o cinema polonês, como bem visto aqui, se desenvolveu sob circunstâncias especiais e foi produto do tempo e sistema político onde se encontrava.

3. Discussões acerca do documentário de Krzysztof Kieslowski

3.1. Do diretor e suas preocupações

Krzysztof Kieslowski nasceu em 27 de junho de 1941, em Varsóvia, na Polônia. Filho de um engenheiro civil e uma secretária, o cineasta teve infância de certo aspecto nômade: seu pai sofria de tuberculose, e sua internação em diversos sanatórios ao redor do país obrigou a família a se mudar frequentemente. À época, eram comuns a existência de sanatórios infantis, chamados preventórios, onde crianças fracas ou vulneráveis à tuberculose eram tratadas. Kieslowski e sua irmã eram constantemente mandados a essas instituições, principalmente por que a família não tinha condições de prover para seus filhos.

A saúde frágil de Kieslowski fez com que ele passasse grande parte de seu tempo em repouso, o que lhe infundiu o hábito da leitura. Ele afirmava ter sido formado pelos livros que leu quando jovem, tendo através deles aprendido que havia mais na vida além das coisas materiais. Segundo Stok (1993, p. 5), seu interesse abrangia tanto a “boa” quanto a “má” literatura, e alegava ter aprendido com Dostoiévski tanto quanto aprendeu com autores “de terceira” que escreviam sobre aventuras de caubóis.

Durante a infância, as mudanças frequentes da família faziam com que Kieslowski tivesse que mudar de escola várias vezes no ano. Embora se dedicasse pouco, ele tirava boas notas, o que no entanto foi insuficiente para manter seu interesse nos estudos - aos quinze anos, ele chegou a abandonar a escola. Seu pai o persuade a iniciar o treinamento para se tornar bombeiro: as regras rígidas e a dificuldade do ofício fazem com que o rapaz perceba que preferia estudar, efeito que já era esperado por seu pai (Stok, 1993, p. 18).

A princípio, Kieslowski não possuía nenhum interesse especial em cinema. A arte chegou em sua vida quase por obra do acaso: um primo distante de seus pais era diretor da Escola para Técnicos de Teatro⁴⁴, fazendo com que o jovem fosse aceito pela instituição. Tratava-se de uma escola de artes, onde os alunos eram incentivados pelos professores a ler livros, ir ao cinema e ao teatro. A experiência foi transformadora: Kieslowski classificou a escola como fantástica, e afirmou que “*eles nos mostraram que a cultura existia. [...] Então, uma vez que eu vi que tal mundo existia, percebi que eu também poderia viver daquela forma*”⁴⁵

⁴⁴ No original: *Panstwowe Liceum Techniki Teatralnej*

⁴⁵ No original: “*They showed us that culture exists. [...] Then once I saw that such a world existed, I realized I could live like that too.*”

(Stok, 1993, p. 18). A vivência na instituição e as peças que assistia fizeram com que o polonês se apaixonasse pelo teatro. Para que pudesse se tornar um diretor nessa área, no entanto, era preciso ter algum outro diploma de ensino superior, o que fez com que ele decidisse entrar para a Escola de Cinema de Lodz. Ser um diretor de cinema seria apenas um passo para poder se tornar diretor de teatro.

Para ser aprovado em Lodz era necessário passar por um longo processo de seleção e, em caso de reprovação, era preciso esperar um ano para tentar novamente. Kieslowski foi reprovado duas vezes consecutivas e, no meio tempo, acabou se desiludindo e desistindo do teatro. Na sua terceira tentativa, foi aprovado.

Fundada em 1948, a Escola de Cinema de Lodz⁴⁶ foi a primeira e por muitos anos a única escola de cinema da Polônia, tendo formado a maior parte dos nomes expressivos dentro do cinema polonês, como Andrzej Wajda, Jerzy Skolimowski, Kazimierz Kutz e Andrzej Munk. Segundo Kieslowski, durante sua estadia na instituição não havia nenhum tipo de censura, e filmes que não eram exibidos na Polônia eram importados para que os alunos os pudessem assistir (Stok, 1993, p. 32). Os estudantes tinham ainda aulas teóricas, além de realizar curtas e longas-metragens.

Em fevereiro de 1970, Kieslowski se forma na Escola de Cinema de Lodz, apresentando como trabalho final uma tese e dois curtas-metragens documentais. Escrita sob a supervisão de Bossak, sua tese se intitulava *Film dokumentalny a rzeczywistość*, ou *Cinema documentário e realidade*, e argumentava que a vida de todos continham histórias e enredos, de forma que não era necessário inventar novas histórias, apenas filmar a vida real (Stok, 1993, p. 63).

A partir daí o diretor começa a trabalhar ininterruptamente, se dedicando quase exclusivamente aos documentários. Ao longo de sua carreira, ele viria a realizar vinte e dois documentários, sendo quase todos curtas-metragens.

Na década de 70, Kieslowski começa a se focar mais na produção de ficções pertencentes ao Cinema de Ansiedade Moral e sua obra começa a chamar atenção internacional. Partindo de seus documentários políticos, ele começa a ir na direção de filmes mais poéticos, notados principalmente pelo seu apelo humanista. Nos anos 80, o diretor cria para a televisão polonesa uma série de dez filmes inspirados pelos Dez Mandamentos chamada

⁴⁶ Hoje conhecida por *Panstwowa wyzsza szkola filmowa, telewizyjna i teatralna im. Leona Schillera*. Em português, algo como *Escola nacional superior de cinema, televisão e teatro Leon Schiller*

Decálogo. Essa obra atinge a maior repercussão e sucesso da carreira de Kieslowski até então e atraem financiamento internacional para seus próximos projetos, *A Dupla Vida de Véronique* e a Trilogia das Cores, composta por *A Liberdade é Azul*, *A Igualdade é Branca* e *A Fraternidade é Vermelha*. Após o lançamento deste último, Kieslowski anuncia sua aposentadoria. Pouco tempo depois, falece aos 54 anos durante uma cirurgia do coração.

O trabalho de Kieslowski no campo ficção é a parte mais conhecida de sua obra e provavelmente a mais importante também. Excelentes estudos acerca destes filmes já foram publicados e, em função disso, o presente trabalho busca se focar na sua produção documental, tão vasta mas muito pouco conhecida.⁴⁷

3.2. Molduras históricas

Como foi possível observar no capítulo anterior, a história do cinema polonês esteve sempre inextricavelmente ligada aos acontecimentos da vida política da nação. Ao longo das décadas de 60 e 70, período ao longo do qual Kieslowski produziu a maioria de seus documentários, o cinema desempenhava um papel crucial na vida polonesa. Um código cinematográfico havia se desenvolvido, de forma que a audiência podia compreendê-lo mesmo quando suas mensagens sutis não eram percebidas pelos censores. Nessa linha, Haltof afirma:

O cinema documental na Polônia não era de modo algum apenas um campo de treinamento para os futuros cineastas *mainstream* - era uma forma de arte bem estabelecida generosamente patrocinada por órgãos de financiamento do governo e analisada com prudência pelos críticos locais. Apesar de serem financiados pelo governo comunista, os documentários (assim como os filmes de ficção) muitas vezes contestavam o sistema político ao fornecer mensagens veladas sobre questões políticas e sociais.⁴⁸ (HALTOF, 2004, p. 1)

Para Stok (1993, p. XVII), documentários e ficções se tornaram a consciência social do povo, uma vez que eles tentavam retratar uma forma de vida negada pelo governo. A autora explica esse fenômeno da seguinte maneira:

Os documentários, nessa época, eram considerados tão importantes quanto os longas [ficcionais] - eles não serviam só para encher a programação da televisão ou eram

⁴⁷ Os documentários estudados aqui não tiveram lançamento no Brasil. Nesta seção, indicaremos o nome original em polonês de tais obras, mas a título de clareza nos referiremos a elas pela tradução de seu nome para o português.

⁴⁸ No original: “*Documentary cinema in Poland was by no means only a training ground for the future mainstream filmmakers – it was a well-established art form generously sponsored by government funding bodies and prudently analysed by local critics. Despite being financed by the communist government, documentary films (similar to fictional films) often contested the political system by providing thinly veiled messages regarding political and social issues.*”

meros programas de apoio. Muitos foram filmados com a intenção de serem lançados no cinema, e as pessoas frequentemente iam assistir um documentário, em vez do longa ficcional que o documentário deveria apoiar, pois sabiam que isso lhes mostraria o mundo de sua experiência cotidiana.⁴⁹ (STOK, 1993, p. XVII)

Entre os filmes que retratavam a vida que o público conhecia estavam principalmente os documentários pertencentes à já mencionada Série Negra. Estes filmes tiveram grande influência sobre a obra de Kieslowski, muito em função de dois nomes: Jerzy Bossak e Kazimierz Karabasz. Os dois diretores foram responsáveis por vários dos mais significativos documentários poloneses nas décadas de 50 e 60⁵⁰, e trabalharam durante esse período também como professores na Escola de Cinema de Lodz. Sobre o impacto de seus professores na sua obra, Kieslowski afirmou:

Karabasz era uma espécie de sinalização que mostrava para onde se deveria ir... Eu estava sob sua influência. Ainda hoje penso que em nenhum lugar do mundo foram os documentários tão magníficos e precisamente construídos como foram na Polônia de 1959 a 1968.⁵¹ (HALTOF, 2004, p. 3)

Quando Kieslowski inicia sua carreira, o contexto em que se encontrava era o de um cinema que precisava do Estado para que pudesse existir, ao mesmo tempo em que tentava refletir para as audiências as realidades de viver sob tal governo. Segundo Stok (1993, p. XIII), Kieslowski argumentava que, com uma exceção⁵², seus filmes são todos sobre indivíduos e não sobre política. É difícil, no entanto, assistir tais obras e não observar neles uma veia política crítica por baixo da meticulosa observação da realidade.

O primeiro documentário do diretor, realizado ainda quando estudante, é *Urząd* (em português: *Escritório*). Feito sob a supervisão de Bossak, Karabasz e de Kurt Weber, a obra mostra um escritório da Companhia Nacional de Seguros na cidade de Lodz, onde trabalhadores tentam receber seus benefícios. Se focando quase inteiramente no rosto de seus personagens, o filme contrapõe essas faces cansadas às falas rudes dos atendentes e aos corredores de papelada da repartição. Chamam a atenção os extremamente específicos (e às vezes bizarros) requisitos que os trabalhadores precisam cumprir para receber seu pagamento, numa burocracia sem fim.

⁴⁹ No original: “Documentaries, at this time, were considered to be just as important as features – they weren’t television schedule fillers or mere supporting programmes. Many were shot with the intention of cinema release, and people would frequently flock to see a documentary, rather than the fictional feature which the documentary was supposed to support, for they knew it would show them the world of their everyday experience.”

⁵⁰ Entre eles: *Where the Devil Says Goodnight* (1957), *Requiem for 500000* (1963) e *Sunday Musicians* (1960).

⁵¹ No original: “Karabasz was kind of a signpost that shows where one has to go... I was under his influence. I think to this day that nowhere in the world were documentary films so magnificent and precisely constructed as in Poland from 1959 to 1968”.

⁵² A exceção seria o filme *Trabalhadores '71*, discutido mais adiante neste trabalho.

Haltof (2004, p. 8), no entanto, acredita que este filme não se trata apenas de “uma sátira da burocracia”, mas de uma condenação: o escritório representaria ali todo o sistema comunista.

O tema da burocracia retorna em *Refren* (em português: *Refrão*), retratando uma repartição responsável pelos túmulos, funerais e enterros locais. Mais uma vez temos o encontro de cidadãos tristes e cansados com a burocracia e atitudes grosseiras, e mais uma vez a câmera se foca em faces – agora as dos funcionários. *Refrão* começa com a imagem dos registros de identidade dos mortos sendo apagados, seguindo-se de sequências de pessoas comuns tentando conseguir uma autorização e um túmulo para enterrar seus entes queridos. O filme se encerra com leve toque de humor negro ao mostrar imagens de recém-nascidos recebendo números de identificação na maternidade. O que se observa aqui é a idéia da vida reduzida a números: cada cidadão é para o Estado apenas mais um, e as vidas se seguem num ciclo de repetições – idéia evidenciada na própria escolha do título.

No entanto, o dilema político polonês talvez seja melhor representado em dois outros documentários: *Fabryka* (em português: *Fábrica*) e *Zyciorys* (em português: *Curriculum Vitae*). *Fábrica* se utiliza de uma justaposição de imagens para passar sua idéia. Vemos, em planos médios, operários trabalhando arduamente na construção de tratores na usina Ursus enquanto, paralelamente, diretores e engenheiros da usina discutem inúmeros problemas de produção em uma conferência onde acusações de incompetência são feitas e dedos são apontados. A conversa da reunião, retratada em closes, parece dar inúmeras voltas e nunca chega de fato a nenhuma solução ou consenso, se contrapondo às dinâmicas imagens dos trabalhadores em ação. Para Haltof, (2004, p. 12) esse é mais um dos trabalhos de Kieslowski que funciona como uma metáfora para a Polônia comunista. Quando na cena final os tratores saem prontos da fábrica, haveria ali uma idéia de milagre: o produto ficou pronto, apesar de todos os problemas administrativos que afligiam a produção.

Curriculum Vitae, por sua vez, consiste em uma reunião do Comitê de Controle em que um membro, Antoni Gralak, é julgado após recorrer contra sua expulsão do partido. Ele é questionado com base em seu histórico e tem sua vida examinada nos mínimos detalhes, incluindo o batizado de seu filho e classe social da família de sua esposa. Todo o filme tem um certo ar de absurdo, principalmente em função dos surreais critérios do partido e a seriedade com a qual são tratados.

Haltof (2004, p. 18) considera que *Curriculum Vitae* é “certamente um filme anti-comunista”, o que é curioso quando se leva em consideração que a obra foi realizada com o

apoio do PZPR. Não se trata de um trabalho comissionado: a idéia do filme foi do próprio Kieslowski. O diretor acredita que conseguiu o apoio do partido pois nos anos 70 muitos membros do mesmo acreditavam que ele estava indo na direção errada e necessitava de reformas que o adaptasse às necessidades do povo. Kieslowski afirma:

Eles pensavam que com a ajuda de coisas como este filme, por exemplo, seria possível influenciar um pouco as massas do partido, mostrar aos membros do partido que nem tudo o que o partido estava fazendo era sábio, que o partido precisava ser democratizado.⁵³ (STOK, 1993, p. 58)

Observa-se então que a intenção aqui não era de fazer um filme anti-comunista, mas um filme que explicitasse que o partido, da forma que se encontrava naquele momento, não estava apto a atender às necessidades e ao potencial da população. Trata-se de um raro retrato do funcionamento interno do partido que acabou sendo exibido em inúmeras reuniões do mesmo.

Mesmo com a intenção de não fazer filmes explicitamente políticos, é possível observar que os filmes de Kieslowski não deixavam de dialogar com o contexto em que a Polônia se encontrava. Para além de seus retratos da classe trabalhadora polonesa e, principalmente, de instituições, existe também o momento histórico nacional retratado em uma espécie de microcosmo. Para Stok, não se deve desassociar o documentário polonês dos anos 50 e 70 dessa intenção:

Estes documentários desempenharam um duplo papel, na medida em que eram artísticos e políticos - políticos, no sentido de que, com a ajuda de várias artimanhas à custa dos censores, procuravam retratar a realidade como ela era e não como os comunistas afirmavam ser.⁵⁴ (STOK, 1993, p. XIII)

Esses documentários seriam assim precursores diretos do Cinema de Ansiedade Moral no sentido de que buscavam acordar uma espécie de consciência em seu público.

Sobre o aspecto político da obra de Kieslowski, é interessante considerar também a perspectiva ressaltada por Falkowska (1995). Segundo a autora, é possível identificar diferentes abordagens no que diz respeito a filmes considerados “políticos”. Uma delas se trata de uma obra que possua, de forma direta, um conteúdo de teor político. Outra, por sua vez, diz respeito a filmes em que a forma se apresenta de maneira política, ou seja, uma obra que represente uma quebra quanto a maneiras tradicionais de representação.

⁵³ No original: “They thought that with the help of such things as this film, for example, it would be possible to sway the Party masses a little, to show Party members that not all that the Party was doing was wise, that the Party needed to be democratized.”

⁵⁴ No original: “These documentaries played a dual role in that they were both artistic and political – political in the sense that, with the help of various ruses at the expense of the censors, they strove to depict reality as it was and not as the communists claimed it to be.”

Analisando alguns filmes ficcionais⁵⁵ de Kieslowski, a autora os alocou, no entanto, em uma categoria diferente de entendimento: eles seriam políticos em função da multiplicidade de reações que eles provocam na audiência (Falkowska, 1995, p. 40). O poder enunciativo político residiria então na relação com o espectador e, a partir daí, este poderia interpretar a obra de forma a constituir uma mensagem política ou não. Se tomarmos a tarefa de pensar nos documentários do autor com esse olhar, seu aspecto político toma ainda novas dimensões.

3.3. O status do documentário

Discutir o filme documentário traz invariavelmente a questão da categorização do gênero (se é que assim podemos chamá-lo). Atribuído a John Grierson, em uma crítica ao filme *Moana* (Robert Flaherty, 1926) o termo teria surgido em fevereiro de 1926, e desde então tem sido utilizado para definir uma enorme variedade de obras cinematográficas. Filmes de diferentes intenções narrativas e escolhas estilísticas têm sido categorizados sob o nome de documentário, desencadeando longas discussões acerca de quais elementos definidores caracterizam tais filmes. Da-Rin pontua essa questão da seguinte forma:

O que é um documentário? Para alguns, é o filme que aborda a realidade. Para outros, é o que lida com a verdade. Ou que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro. Ou que não é encenado. Ou ainda, que não usa profissionais. Estas e outras tentativas simplistas de balizar o terreno vão sendo sucessivamente negadas pelos exemplos de filmes que não se enquadram nelas, mostrando que os limites são arbitrários e criando um labirinto interminável de exceções que acabam por nos levar de volta ao ponto de partida. Se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações. (DA-RIN, 2004, p. 15).

Para o autor, seria mais interessante pensar o documentário dentro da idéia de regimes cinematográficos proposta por Christian Metz. Ele os descreve como:

Regimes que correspondem às principais fórmulas de cinema, cujas fronteiras são fluidas e incertas, mas ‘são muito claras e bem desenhadas no seu centro de gravidade; é por isto que podem ser definidas em compreensão, não em extensão. Instituições mal definidas, mas instituições plenas. (DA-RIN, 2004, p. 18)

⁵⁵ Ela analisa *Sem Fim e Não Matarás*, além de *Homem de Ferro*, obra de Andrez Wajda.

Essa noção parece evitar o risco de cair em definições totalizantes, tão sedutoras àqueles que estudam um específico corpo de filmes. Pode não existir um consenso rígido quanto a quais filmes podem receber o nome de documentário ou não, mas é inegável a presença de uma tradição do documentário, a qual inúmeras obras fazem referência e a qual muitos espectadores estão acostumados e são capazes de reconhecer. Para uma mais ampla visão das possibilidades do filme documentário, vejamos a definição de Ramos:

[...] podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p. 22).

Ramos direciona aqui seu entendimento do documentário para a idéia da obra que busca fazer uma asserção ou proposição acerca do mundo histórico. É possível, através dessa definição, perceber inúmeros exemplos de documentários dentro de trabalho de Kieslowski. A extensa obra documental do diretor, no entanto, embora dotada de temas muito recorrentes, não configura um grupo homogêneo de filmes. Entre eles, é possível notar diferenças muito fundamentais que embaçam sua linha de definição. Discutiremos nesse momento dois exemplos específicos que se destacam de forma especial quanto às escolhas de produção do diretor: *Pierwsza Miłosc* (em português: *Primeiro Amor*) e *Curriculum Vitae*.

Primeiro Amor retrata um casal de estudantes do ensino médio que descobre que terá um filho. Partindo de uma conversa da jovem Jadwiga com seu médico, onde é discutida a possibilidade de um aborto, o filme segue acompanhando o casal até o nascimento da criança e seus primeiros meses. Ao longo da gravidez, vemos conversas do casal com seus amigos, seu casamento, a tentativa de Jadwiga de continuar seus estudos, e os obstáculos enfrentados pelos jovens ao tentar conseguir um lugar para morar. A idéia do filme surgiu após o nascimento da filha de Kieslowski: a gravidez, o parto e as primeiras semanas não haviam sido tão simples quanto o diretor e sua esposa esperavam, o que incitou a vontade de fazer um documentário sobre alguém que passasse por uma situação similar, mas ainda mais complicada em função de sua idade (HALTOF, 2004, p. 16). *Curriculum Vitae*, já mencionado anteriormente, consiste em

uma reunião do partido em que um membro é julgado após recorrer contra sua expulsão do mesmo.

Esses dois filmes se destacam em meio à obra de Kieslowski em função do seu uso do recurso da *encenação*. Em *Primeiro Amor*, a cena em que Jadwiga conversa com seu médico foi totalmente encenada: quando as filmagens começaram aquela consulta já havia acontecido, mas Kieslowski pediu que os dois refizessem a conversa da forma como ela havia acontecido para que aquele momento pudesse constar no filme.

Além da cena inicial, nenhuma outra sequência do filme foi encenada. Houveram, no entanto, dois momentos de manipulação por parte do diretor. No primeiro, ele queria uma cena em que o casal aparecesse lendo um livro sobre o desenvolvimento dos bebês. Ele então deu o livro como presente ao casal: quando, por interesse próprio, eles o pegaram para ler, Kieslowski aproveitou e filmou a cena. No segundo momento, o diretor procurou um policial que, segundo ele, “não causaria problemas”, e pediu que fosse à residência do casal reclamar que eles não eram registrados. Em ambas as cenas, os protagonistas não faziam idéia do que estava prestes a acontecer e suas reações são genuínas. Segundo o diretor:

Houve muitas manipulações nesse filme, ou mesmo provocações, mas você não pode fazer um filme como esse de outra maneira. Não há como manter uma equipe ao lado de alguém durante vinte e quatro horas por dia.⁵⁶ (STOK, 1993, p. 64)

Já em *Curriculum Vitae*, a identidade do protagonista, Antoni Gralak, foi criada por Kieslowski. Segundo o diretor:

[...] tudo sobre o Conselho de Controle do Partido no filme é um verdadeiro registro de suas reações e comportamentos autênticos. Ao passo que tudo o que o personagem principal traz - isto é, o homem que eles estão julgando no Conselho de Controle do Partido - é fictício: uma história de vida - composta de uma combinação de histórias de vida - escrita por mim.⁵⁷ (STOK, 1993, p. 60)

O homem que representa Antoni Gralak no filme era de fato um ex-membro que havia sido expulso do partido da mesma forma que o personagem. O comitê, por sua vez, era legítimo, e conduziu a reunião e o interrogatório de forma espontânea.

⁵⁶ No original: “There was masses of manipulation in this film, or even provocation, but you can’t make a film like that any other way. There’s no way you can keep a crew at somebody’s side for twenty-four hours a day.”

⁵⁷ No original: “[...] everything about the Party Board of Control in the film is a true record of its authentic reactions and behavior. Whereas everything that the main character brings in – that is, the man they’re judging at the Party Board of Control – is fictitious: a life-history – made up of a combination of life-histories – written by me.”

A encenação é um dos muitos pontos polêmicos no que diz respeito ao uso do nome documentário. Para alguns, esse tipo de manipulação da realidade seria o elemento que transforma uma obra em ficção e afasta o seu relato da legitimidade. Ramos (2008, p. 39) no entanto, pontua essa percepção como sendo equivocada: a encenação é na verdade parte do documentário desde sua inepção, seja ela em locação ou em estúdios, sendo um dos elementos mais clássicos da tradição documentária.

O trabalho realizado em *Primeiro Amor e Curriculum Vitae* poderia ser descrito por aquilo que o autor define como *encenação-locação*. Isso consiste em uma tomada na qual o diretor pede ao seu sujeito filmado que, em locação, desenvolva ações com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado (2008, p. 43). Observa-se aqui um contraste em relação à *encenação-construída*, que é realizada em estúdio e onde ocorre uma total separação da circunstância da tomada e a circunstância do mundo cotidiano.

Essas duas categorias são as mais frequentemente associadas a idéia de encenação. Ramos (2008, p. 48) aponta, no entanto, que num sentido mais amplo todos nós encenamos, a todo momento, para todos – e se encenamos para nós mesmos e para os outros, não seria diferente com a câmera. Dessa forma, quando o filme assume uma posição de recuo para registrar a vida como ela transcorre, o que acontece ali é um comportamento cotidiano, mas flexionado em expressões e atitudes pela presença da câmera e da equipe. É o que o autor chama de *encenação-atitude* ou *encen-ação*: e é sob essa categoria que se pode enquadrar os outros documentários de Kieslowski⁵⁸.

Dessa forma, mesmo com a presença da manipulação da realidade, podemos confirmar o status dessas obras enquanto documentários. Está presente nelas a intenção documentária do diretor de estabelecer postulados sobre o mundo, determinando a forma como recebemos a narrativa.

3.4. Questões éticas

A ética, para Nichols (2016, p. 69), existe para regular a conduta de grupos em assuntos nos quais regras inflexíveis, ou leis, não bastam. Sua presença no documentário se torna uma questão extremamente delicada, uma vez que estamos falando de uma obra onde um indivíduo ou grupo será exposto, e onde possivelmente alguém obterá algum lucro ou prejuízo financeiro.

⁵⁸ Todos os seus documentários à exceção de *Primeiro Amor e Curriculum Vitae*.

Isso se complica ainda mais quando consideramos que esse conceito está submetido aos mais variados julgamentos de valores. Como aponta Ramos, ao analisar a ética de uma obra é importante considerar este não é um conceito fixo, variando sua configuração de acordo com seu contexto temporal:

Na breve história do documentário, tivemos predominância de diversos contextos éticos. Em cada período, varia bastante o conjunto de valores que fundamenta a intervenção do sujeito que sustenta a câmera (e o gravador de sons) no mundo e o modo, validado positivamente, de articulação das tomadas, através da montagem, em narrativa. Para além da validade das asserções sobre o mundo, que podem ser discutidas ou questionadas, é indispensável frisar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, flexionando a universalidade e atemporalidade das asserções. (RAMOS, 2008, p.34)

Pensar a ética no documentário pode significar questionar o que fazemos com nossos sujeitos quando fazemos um filme: essa é uma questão com a qual Kieslowski se encontrava às voltas. Durante a produção de seus documentários o diretor se viu muitas vezes em uma posição de comprometimento.

Em 1971, o diretor realizou um filme de nome *Robotnicy '71* (em português: *Trabalhadores '71*), que almejava tratar do estado de espírito dos trabalhadores logo após as greves de 1970. O filme mostrava pessoas que haviam organizado greves em suas cidades e fábricas e que buscavam expressar as mudanças que esperavam do governo, suas preocupações com salários, organização do trabalho, normas e abusos do sistema. Durante a pós-produção, rolos de som contendo inúmeras entrevistas desapareceram da sala de edição. Dois dias depois eles reapareceram e Kieslowski foi levado a depor acusado de contrabandeá-los para a *Free Europe*, uma rádio alemã anti-comunista ouvida secretamente por alguns poloneses (STOK, 1993, p. 57). Tais entrevistas haviam sido omitidas precisamente para proteger os indivíduos que davam seus relatos. Por fim, o diretor foi liberado e o filme tal qual havia sido feito foi mutilado pelos censores. Esse evento foi uma fonte de grande frustração para Kieslowski, e o início de uma série de problemas similares. Ele afirma:

[...] o incidente do *Trabalhadores '71* foi muito importante para mim porque senti que havia abusado da confiança de alguém. Se eu fizer gravações e prometer segredo ou discrição e o filme ou fitas forem roubados, então eu sou responsável.⁵⁹ (STOK, 1993, p. 81)

⁵⁹ No original: “[...] the Workers’ 71 incident was very important to me because there I felt that I had abused somebody’s trust. If I make recordings and promise secrecy or discretion and the film or tapes are stolen, then I’m still responsible.”

A partir daí, a preocupação com a forma com que seus filmes afetariam a vida de seus sujeitos aparecerá sempre durante as produções de Kieslowski. E não é à toa: o diretor realizou alguns filmes acerca de tópicos delicados chegando a, em dois casos, decidir por não exibir sua obra.

Em *Z Punktu Widzenia Nocnego Portiera* (em português: *Do Ponto de Vista de um Porteiro Noturno*) vemos um guarda fanático por lei e ordem. Kieslowski não oferece nenhum comentário a respeito do personagem, apenas deixa que suas ações e suas próprias palavras o definam: o homem descreve com orgulho suas idéias quase fascistas e seu entusiasmo por execuções públicas. O filme fez grande sucesso nos circuitos de festivais, mas quando a oportunidade de exibir o filme na tv surgiu, o diretor não permitiu que isso acontecesse: ele afirmou que, apesar de ser contra a atitude do sujeito, temia que alguém pudesse o fazer mal ou humilhar em função do filme.

Já *Nie Wiem* (em português: *Eu Não Sei*) retratava o ex-diretor de uma fábrica que havia denunciado um esquema de corrupção ativo na mesma, sem saber que pessoas do alto-escalão do Comitê do partido também estavam envolvidas. Ele acaba sem emprego, expulso do partido, ameaçado e assediado. Quando Kieslowski propôs o documentário, o indivíduo em questão aceitou e foi pago pela realização do filme:

Ele concordou e assinou o contrato, mas quando terminamos eu percebi que se isso fosse exibido na tela, então aquelas pessoas poderiam causar danos ainda maiores do que tinham até então. Quer dizer, na tela aquilo realmente se tornou muito mais arriscado do que soou enquanto eu o ouvia falando, sem uma câmera. Então eu apaguei todos os nomes que ele havia mencionado; cobri-os com o som de uma máquina de escrever e os tornei incompreensíveis. E ainda assim achei que o filme não deveria ser exibido.⁶⁰ (STOK, 1993, p. 74)

Essa reação não partiu apenas de Kieslowski: o sujeito do filme voltou atrás e também foi contra o seu lançamento. A obra nunca foi exibida durante a vida do diretor.

Esses exemplos nos levam a questionar a responsabilidade dos cineastas pelos efeitos que seus filmes podem ter sobre todos os que estão representados nele. Seria ético colocar o bem-estar de seus atores sociais em risco em nome da arte? E se o sujeito de seu filme não é o

⁶⁰ No original: “He agreed and signed the contract, but when we’d finished I realized that if this was shown on screen then those people could cause him even greater harm than they had to date. I mean, on screen it really became far more risky than it had sounded while I listened to him talking, without a camera. So I erased all the names he’d mentioned; I covered them with the sound of a typewriter and made them incomprehensible. And still I thought the film shouldn’t be shown.”

tipo de pessoa que você consideraria “boa”, como no caso de *Do Ponto de Vista de um Porteiro Noturno*, seria válido nesse caso explorar alguém? Para Nichols:

A ética não precisa significar assumir uma posição a favor ou contra os valores e crenças dos outros nem tampouco agir de maneiras que não suscitem o respeito daqueles que são filmados ou que minem a confiança do público. (NICHOLS, 2016, p. 76)

A preocupação com essa questão acabou por fazer o diretor desistir de um projeto. Durante a realização de *Primeiro Amor*, Kieslowski decidiu fazer um outro documentário que acompanhasse a vida de Ewa (o bebê nascido no filme) do dia de seu nascimento até o dia em que ela tivesse um filho. As gravações do projeto chegam a acontecer por um tempo, mas o diretor acaba abrindo mão da idéia justamente por medo dos efeitos que o filme poderia ter na vida da família. Ele afirma:

Eu simplesmente percebi que não podia continuar filmando porque se eu o fizesse eu poderia acabar em uma confusão similar àquela em que eu quase acabei, em 1981, quando filmava *Estação*. Isto é, eu poderia filmar algo que poderia ser usado contra eles, por exemplo. E eu não queria isso. Então eu parei.⁶¹ (STOK, 1993, p. 68)

O caso de *Dworzec* (em português: *Estação*), documentário que retrata a atmosfera da Estação Central de Varsóvia após a hora do rush, foi a gota d’água para o diretor. O filme começa com a televisão dando informações sobre Gierek, à medida que o som da reportagem acompanha o ir e vir dos transeuntes. Imagens recorrentes das câmeras de segurança do local observando e seguindo os indivíduos dão ao filme um espírito que Haltof (2004, p. 13) considera Orwelliano.

Durante as gravações, a polícia confiscou todos negativos de uma determinada diária, sem oferecer maiores explicações. Kieslowski é chamado a depor, e, três dias mais tarde o material é devolvido. Posteriormente ele descobre que uma suspeita de assassinato havia passado pela estação e a polícia esperava conseguir imagens da mesma.

O diretor cita esse momento como aquele em que percebeu que não queria fazer documentários nunca mais (STOK, 1993, p. 81). Kieslowski temia que o valor ético de seus filmes fosse comprometido: a constante possibilidade de expor alguém que lhe havia depositado

⁶¹ No original: “I just realized that I couldn’t carry on filming this because if I did I might land up in a similar mess to the one I almost landed in later, in 1981, when filming *Station (Dworzec)*. That is, I might film something which could be used against them, for example. And I didn’t want that. So I stopped.”

confiança e de ter seu trabalho utilizado para fins políticos que não haviam sido intencionais não valiam a pena.

Curiosamente, o diretor chegou a utilizar intencionalmente um filme para afetar a vida de seus sujeitos: ele fez uso do projeto que filmaria a vida de Ewa para convencer a Televisão Polonesa⁶² a conseguir uma casa e um registro de moradia para a família. Embora nesse caso a interferência do filme na vida real tenha sido positiva, o diretor decidiu abrir mão das possibilidades do documentário. Ele afirma:

Na minha opinião, os documentários não devem ser usados para influenciar a vida dos sujeitos nem para melhor nem para pior. Eles não devem ter qualquer influência. Especialmente no campo das opiniões, da atitude de uma pessoa para com a vida. E você tem que ter muito cuidado com isso; é uma das armadilhas dos documentários. Em grande medida, eu consegui evitar isso muito bem. Eu nem esmaguei nem elevei nenhum dos sujeitos dos meus documentários - e houveram vários.⁶³ (STOK, 1993, p. 68)

Kieslowski entendia a ética documentária de forma similar àquela que Nichols (2016, p. 71) descreve: como sendo a “medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e as pessoas que ele filma têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores”. Embora julgasse ter sabido entender e lidar com essas consequências, o diretor acabou escolhendo não mais colocar a si e a seus sujeitos nessa posição delicada. Ele passa a ver mais liberdade na ficção, afirmando sobre o documentário:

Eu adorava esse gênero e o abandonei com arrependimento e vergonha; sentia-me como um homem que foge de um navio que afunda em vez de salvá-lo ou naufragar honradamente. (KIESLOWSKI, 1991)

Refletindo sobre isso, Kieslowski afirma que a ficção é mais fácil: ele já havia capturado lágrimas reais em seus documentários, mas agora na ficção ele tinha glicerina. Ele completa:

Eu tenho medo dessas lágrimas reais. Na verdade, não sei se tenho o direito de fotografá-las. Em momentos como esse me sinto como alguém que se encontra em

⁶² Televisão Polonesa aqui significa o canal *Telewizja Polska*.

⁶³ No original: “*In my opinion, documentary films shouldn't be used to influence the subject's life either for the better or for the worse. They shouldn't have any influence at all. Especially in the realm of opinions, of one's attitude to life. And you have to be very careful there; it's one of the traps of documentary films. To a large extent, I've managed to avoid that quite well. I've neither crushed nor lifted up any of the subjects of my documentaries – and there have been quite a few.*”

um domínio que, na verdade, está fora dos limites. Essa é a principal razão pela qual eu escapei dos documentários.⁶⁴ (STOK, 1993, p. 86)

⁶⁴ No original: “*I’m frightened of those real tears. In fact, I don’t know whether I’ve got the right to photograph them. At such times I feel like somebody who’s found himself in a realm which is, in fact, out of bounds. That’s the main reason why I escaped from documentaries.*”

4. Conclusão

A Polônia teve sua história apagada inúmeras vezes ao longo do tempo – talvez tenha daí surgido a necessidade de reafirmar sua identidade e de se posicionar politicamente através da arte. O cinema desde seu surgimento funcionou para os poloneses como uma forma de expressão do tumulto nacional e da vontade de ser ver representado.

Com o presente estudo busquei compreender a trajetória do cinema polonês, entendendo esta como a base sobre a qual os filmes de Kieslowski surgiram. Examinar as formas com que este cinema se encontrava atrelado a seu contexto histórico e político tornou mais claras as preocupações e os posicionamentos de Kieslowski acerca do papel de seus documentários.

Em um nível mais pessoal, esse estudo me permitiu enfrentar as questões que me atormentaram quando realizei um documentário próprio: meus deveres para com meus sujeitos, a influência dos acontecimentos políticos na obra, seu papel enquanto arte.

Espero que esse trabalho ofereça uma porta de entrada ao estudo do cinema polonês e ao cinema de Krzysztof Kieslowski, abrindo espaço para um assunto no qual ainda se pode mergulhar profundamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Richard. Early film programs: an overture, five acts, and an interlude. In: GAUDREAULT, André; DULAC, Nicolas; HIDALGO, Santiago. **A companion to early cinema**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

ALBERA, François. First discourses on film and the construction of a “cinematic episteme”. In: GAUDREAULT, André; DULAC, Nicolas; HIDALGO, Santiago. **A companion to early cinema**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DAVIES, Norman. **God’s playground: a history of Poland, vol. I**. Nova York: Columbia University Press, 2005.

DAVIES, Norman. **God’s playground: a history of Poland, vol. II**. Nova York: Columbia University Press, 2005.

DAVIES, Norman. **Heart of Europe: the past in Poland’s present**. Nova York: Oxford University Press, 2001.

FALKOWSKA, Janina. "The Political" in the films of Andrzej Wajda e Krzysztof Kieslowski. **Cinema Journal**, v. 34, n. 2, p. 37-50, inverno 1995.

HALTOF, Marek. **Historical dictionary of Polish cinema**. Lanham: Scarecrow Press, 2007.

HALTOF, Marek. **Polish film and the Holocaust: politics and memory**. Nova York: Berghahn Books, 2012.

HALTOF, Marek. **Polish national cinema**. Nova York: Berghahn Books, 2002.

HALTOF, Marek. **The cinema of Krzysztof Kieslowski: variations on destiny and chance**. Nova York: Wallflower Press, 2004.

HENDRYKOWSKA, Malgorzata. East Central Europe before the Second World War. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey. **The Oxford history of world cinema**. Nova York: Oxford University Press, 1996.

HENDRYKOWSKA, Malgorzata. Was the cinema fairground entertainment? The birth and role of popular cinema in the Polish territories up to 1908. In: DYER, Richard; VINCENDEAU, Ginette. **Popular European cinema**. Abingdon: Routledge, 1992.

HENDRYKOWSKA, Malgorzata; HENDRYKOWSKI, Marek. Yiddish cinema in Europe. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey. **The Oxford history of world cinema**. Nova York: Oxford University Press, 1996.

HENDRYKOWSKI, Marek. Changing states in East Central Europe. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey. **The Oxford history of world cinema**. Nova York: Oxford University Press, 1996.

KEMP-WELCH, A. **Poland under communism: a Cold War history**. Nova York: Cambridge University Press, 2008.

KIESLOWSKI, Krzysztof. Sobre o filme documentário. 1991. In: LABAKI, Amir. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MAKA-MALATYNSKA, Katarzyna. Affirmation, acceptance and rejection: Polish contemporary documentary filmmakers and their relation to Poland's documentary film tradition. **Images**, Poznań, v. XV, n. 24, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2016.

OSTROWSKA, Dorota. An alternative model of film production: film units in Poland after World War Two. In: IMRE, Anikó. **A companion to Eastern European cinemas**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

PRAZMOWSKA, Anita. **Poland: a modern history**. Londres: I.B. Tauris, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

REKAWEK, Jolanta. **A Escola Polonesa de cinema: Andrzej Wajda ou como ganhar a disputa pela memória coletiva**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 6., 2010, Salvador.

SORENSSEN, Bjorn. The Polish Black Series documentary and the British Free Cinema movement. In: IMRE, Anikó. **A companion to Eastern European cinemas**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

STOK, Danusia. **Kieslowski on Kieslowski**. Londres: Faber and Faber, 1993.

ZAMOYSKI, Adam. **Poland: a history**. Londres: HarperPress, 2009.

ANEXO: FILMOGRAFIA DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI

- 1966: Tramwaj

The Tram

ficção

- 1966: Urząd

The Office

documentário

- 1967: Koncert życzeń

Concert of Requests

ficção

- 1968: Zdjęcie

The Photograph

documentário

- 1968: Z miasta Łodzi

From the City of Lodz

documentário

- 1970: Byłem żołnierzem

I Was a Soldier

documentário

- 1970: Fabryka

Factory

documentário

- 1971: Przed rajdem

Before the Rally

documentário

- 1972: Refren

Refrain

documentário

- 1972: Miedzy Wroclawiem a Zielona Góra

Between Wroclaw and Zielona Gora

documentário

- 1972: Podstawy BHP w kopalni miedzi

The Principles of Safety and Hygiene in a Copper Mine

documentário

- 1972: Robotnicy '71: Nic o nas bez nas / Gospodarze

Workers '71: Nothing About Us Without Us

documentário

- 1973: Murarz

Bricklayer

documentário

- 1973: Przejscie podziemne

Pedestrian Subway

ficção

- 1974: Przeswietlenie

X-Ray

documentário

- 1974: Pierwsza miłosc

First Love

documentário

- 1975: Zyciorys

Curriculum Vitae

documentário

- 1975: Personel

Personnel

ficção

- 1976: Szpital

Hospital

documentário

- 1976: Blizna

The Scar

ficção

- 1976: Klaps

Slate

documentário

- 1976: Spokój

The Calm

documentário

- 1977: Z punktu widzenia nocnego portiera

From a Night Porter's Point of View

documentário

- 1977: Nie wiem

I Don't Know

documentário

- 1979: Siedem kobiet w różnym wieku

Seven Women of Different Ages

documentário

- 1979: Amator

Camera Buff

ficção

- 1980: Dworzec

Station

documentário

- 1980: Gadające głowy

Talking Heads

documentário

-1981: Przypadek

Blind Chance

Sorte Cega

Ficção

- 1981: Krótki dzień pracy

Short Working Day

ficção

- 1984: Bez konca

No End

Sem Fim

ficção

- 1988: Siedem dni w tygodniu

Seven Days a Week

documentário

- 1988: Krótki film o zabijaniu

A Short Film About Killing

Não Matarás

ficção

- 1988: Krótki film o miłości

A Short Film About Love

Não Amarás

ficção

- 1988: Dekalog

The Decalogue

Decálogo

ficção

- 1991: La Double Vie de Véronique

The Double Life of Veronique

A Dupla Vida de Véronique

ficção

- 1993: Trois Couleurs: Bleu

Three Colors: Blue

A Liberdade é Azul

ficção

- 1994: Trois Couleurs: Blanc

Three Colors: White

A Igualdade é Branca

ficção

- 1994: Trois Couleurs: Rouge

Three Colors: Red

A Fraternidade é Vermelha

ficção